Pandemos 4 (2026)

https://ojs.unica.it/index.php/pandemos/index
ISSN: 3103-1617
ISBN: 978-88-3312-232-8
presentato il 23.8.2026
accettato il 23.9.2026
pubblicato il 30.9.2026

DOI: https://doi.org/10.13125/pan-7197

Crisi del linguaggio e disarticolazione enunciativa in La légèreté *di Catherine Meurisse*

di Cristina Vignali

Université Savoie Mont Blanc
(crist.vignali-de-poli@univ-smb.fr)

Abstract

Il contributo analizza La légèreté *(2016) di Catherine Meurisse come rappresentazione della crisi del linguaggio conseguente all'esperienza traumatica dell'attentato del 7 gennaio 2015 alla redazione di* «Charlie Hebdo». *Muovendo dall'ipotesi che il trauma non investa soltanto il contenuto narrativo, ma modifichi profondamente le modalità dell'enunciazione, l'articolo mostra come il romanzo grafico costruisca una vera e propria poetica della disarticolazione linguistica. Attraverso un'analisi delle strutture sintattiche, semantiche ed enunciative dell'opera, si evidenzia come la frammentazione del discorso, la proliferazione di voci, l'instabilità della nominazione e la saturazione mediatica diventino forme espressive della dissociazione psichica. La difficoltà di nominare gli autori dell'attentato, i giochi di slittamento semantico, i dialoghi costruiti su associazioni incongrue e la presenza di slogan ripetitivi testimoniano la perdita della funzione ordinatrice del linguaggio e la crisi del rapporto tra parola e realtà. Parallelamente, l'analisi mette in luce come la dissociazione venga inscritta nella struttura stessa dell'enunciazione attraverso formule impersonali, discorsi riportati, frammentazione dei balloon e progressiva esternalizzazione della soggettività a favore di registri clinici, mediatici e collettivi. Anche la componente grafica partecipa a questo processo, traducendo visivamente la perdita di coesione dell'io e la difficoltà di reinscrivere il soggetto in una continuità esperienziale. In dialogo con la nozione di "leggerezza" elaborata da Italo Calvino e ripresa da Meurisse in chiave esistenziale, il*

saggio mostra come la frattura linguistica non rappresenti un limite della narrazione, ma il principale dispositivo attraverso cui il trauma diviene rappresentabile. La discontinuità si configura così come principio strutturale e forma privilegiata della memoria traumatica.

Il 7 gennaio 2015 l'attentato alla redazione di « Charlie Hebdo » ha segnato uno spartiacque non soltanto nella storia politica e mediatica europea, ma anche nell'immaginario culturale contemporaneo. L'evento traumatico ha imposto alla riflessione artistica una domanda radicale: come rappresentare l'irreparabile? Come continuare a disegnare, a scrivere, a narrare dopo che il gesto creativo è stato colpito nel suo spazio più intimo, quello della redazione, della comunità, del lavoro condiviso? Tra le voci che hanno cercato una risposta, quella di Catherine Meurisse occupa un posto singolare. Sopravvissuta all'attentato per un caso – arrivò in ritardo alla riunione di redazione di « Charlie Hebdo » il 7 gennaio 2015 – l'autrice pubblica nel 2016, presso le edizioni Dargaud, *La légèreté*, libro che si colloca tra *memoir*, riflessione estetica e percorso di ricostruzione personale, e che conosce un'immediata e ampia ricezione critica, venendo insignito nello stesso anno del *Prix Wolinski de la BD du Point* con il quale si consolida la posizione dell'autrice nel panorama della *bande dessinée* contemporanea.

Il titolo *La légèreté*, apparentemente paradossale, si offre come chiave di lettura: non una negazione del trauma, ma una tensione verso un altrove possibile, verso una forma di sopravvivenza simbolica. Tale tensione si inscrive coerentemente nel percorso artistico di Meurisse, formatasi all'*École Estienne* e all'*École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* e già nota all'epoca della pubblicazione del romanzo grafico per opere che intrecciano cultura classica, satira e riflessione metatestuale. Dopo *La légèreté*, la traiettoria di Catherine Meurisse si afferma ulteriormente con lavori che esplorano il rapporto tra arte, memoria e paesaggio, fino all'ammissione all'*Académie des beaux-arts* nel 2020, prima autrice di fumetti ad accedervi. In questo quadro, *La légèreté* si configura non solo come risposta individuale al trauma, ma come momento di svolta all'interno di un itinerario creativo che coniuga eredità culturale, ironia e ricerca di una nuova forma di equilibrio dopo la frattura.

Il presente contributo si propone di interrogare il rapporto tra trauma e forma linguistica nel romanzo grafico di Meurisse, mostrando come l'esperienza traumatica non investa soltanto il contenuto del racconto, ma modifichi profondamente le modalità stesse dell'enunciazione e della

rappresentazione. In questo contesto, la nozione di "leggerezza" assume un ruolo centrale e si carica di una densità teorica[1] che rinvia immediatamente alla riflessione di Italo Calvino nelle *Lezioni americane*[2]. Per Calvino, infatti, la leggerezza non coincide con la superficialità o con l'evasione dal reale, ma designa una pratica di sottrazione del peso, una precisione dello sguardo capace di attraversare la gravità del mondo senza esserne annientata. La leggerezza è ciò che permette di trasformare il peso dell'esperienza in movimento, di conservare una forma di slancio all'interno della catastrofe. A questa genealogia teorica si sovrappone l'eco de *L'insostenibile leggerezza dell'essere* di Milan Kundera, autore esplicitamente evocato da Meurisse nelle sue interviste[3]. Tuttavia, nel romanzo grafico, la leggerezza smette rapidamente di essere soltanto una categoria estetica o filosofica per assumere una dimensione eminentemente esistenziale. Il trauma produce un effetto di paralisi psichica e percettiva: il soggetto si ritrova separato dalla realtà, incapace di rinvestire affettivamente gli oggetti, i luoghi, le opere d'arte. La dissociazione diventa allora la forma dominante dell'esperienza.

Il trauma come disarticolazione del linguaggio

Nel romanzo grafico di Meurisse, il trauma non si configura soltanto come contenuto narrativo legato alla violenza storica, ma come principio strutturante della forma linguistica stessa, nel senso che esso diviene principio di destabilizzazione del linguaggio[4]. L'intero dispositivo enunciati-

[1] I lavori di Shoshana Felman e Dori Laub (*Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, Londra 1992) e di Dominick LaCapra (*Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 2001) costituiscono un riferimento teorico fondamentale per i *trauma studies* in ambito letterario e linguistico. Pur con prospettive differenti, essi condividono l'idea che il trauma non sia pienamente riducibile a un evento rappresentabile, ma si configuri come una crisi strutturale della relazione tra esperienza e linguaggio. In questa prospettiva, la testimonianza non garantisce l'accesso immediato al reale, ma si presenta come una forma discorsiva segnata da interruzioni, silenzi e discontinuità. Il trauma produce così una frattura nella linearità narrativa e nella stabilità enunciativa, rendendo problematica la traduzione dell'esperienza in racconto coerente. Nel loro insieme, tali contributi definiscono il trauma come una forma di disarticolazione del linguaggio e della rappresentazione, centrale per l'analisi delle scritture contemporanee della memoria.

[2] I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio* [1988], Milano, Mondadori, 2016.

[3] Tra queste, si segnala l'intervista ancora disponibile: https://www.youtube.com/watch?v=QD01Pan3zyA, consultato il 9 maggio 2026.

[4] Su trauma e disarticolazione del linguaggio si vedano almeno: C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 1996 e R. Luckhurst, *The Trauma Question*, Routledge, London 2008.

vo appare attraversato da una tensione costante tra ciò che può essere detto e ciò che resiste alla verbalizzazione, tra la linearità apparente del racconto e la sua continua frammentazione interna. La lingua non organizza l'esperienza traumatica in una forma coerente, ma ne registra le rotture, le discontinuità e le lacune. Ecco allora che la crisi non riguarda un evento isolato, bensì la possibilità stessa di articolare un discorso coerente, continuo e gerarchizzato. Il linguaggio appare infatti attraversato da una serie di rotture che investono simultaneamente la sintassi, l'enunciazione e la stabilità delle fonti discorsive. L'effetto complessivo è quello di una progressiva erosione della linearità narrativa, sostituita da una costellazione di enunciati frammentari, spesso giustapposti senza mediazione.

Un primo livello di tale disarticolazione riguarda la relazione tra informazione e saturazione mediatica. Il personaggio di Catherine dichiara: «Je n'ai pas rallumé la radio, ni lu les journaux, ni consulté Internet. La matinée du 7 a suffi à me saturer le cerveau pour plusieurs mois»[5].

La frase non descrive semplicemente uno stato psicologico, ma mette in scena un collasso della ricezione informativa: la sovraesposizione mediatica produce un'eccedenza che paralizza la possibilità stessa di ulteriori aggiornamenti. Il linguaggio si costituisce qui come residuo di un'economia dell'eccesso, in cui il soggetto non seleziona più le informazioni, ma ne subisce passivamente l'impatto.

Saturazione mediatica e crisi della nominazione

Questa saturazione si traduce immediatamente in una crisi della nominazione, che investe il rapporto tra linguaggio e referenza. Di fronte all'impossibilità di stabilire con precisione l'identità dei responsabili dell'attentato, il testo registra una proliferazione di denominazioni instabili:

> Je ne sais pas vraiment qui sont les frères tueurs, je n'ai pas envie de le savoir, l'essentiel est qu'ils soient morts. Je les nomme 'les frères Kalachnikov', c'est plus littéraire [...]. Depuis l'hôpital, Simon, webmaster de 'Charlie', qui ne parvient pas non plus à fixer l'identité des types qui lui ont tiré dessus, les appelle les 'frères Kachaoui' ou 'Kachoui'. Nous optons pour "les frères Kichi"[6].

La moltiplicazione dei nomi segnala un cortocircuito tra linguaggio giornalistico, ironia mediatica e costruzione narrativa. Il nome proprio, lungi dal garantire identificazione, diventa un dispositivo fluttuante, continuamente riscritto.

---

[5] C. Meurisse, *La légèreté*, Paris, Dargaud, 2016, p. 31.
[6] *Ibidem*.

Deriva semantica e dissoluzione del dialogo

La nominazione non stabilizza il reale, ma ne moltiplica le versioni possibili, trasformando l'atto di denominare in un gesto creativo e insieme fallimentare. È in questo contesto che emerge una riflessione esplicita sul rapporto tra linguaggio e male:

'Mal nommer les choses, c'est ajouter au malheur du monde'. N'en déplaise à Camus, quand on est englué dans le malheur du monde, mal nommer les enfoirés à l'origine de ce malheur peut permettre de vivre un peu afin de ne pas devenir fou[7].

La citazione di Camus viene qui rovesciata: non nominare correttamente non è più una colpa etica, ma una strategia di sopravvivenza psichica. L'imprecisione linguistica diventa una forma di difesa contro l'insostenibilità del reale. Il trauma produce dunque una grammatica alternativa, in cui l'instabilità semantica non è un errore, ma una condizione necessaria per continuare a parlare.

Questa stessa logica di disarticolazione si radicalizza nella sequenza onirica della pagina successiva, dove il linguaggio si dissolve in un montaggio associativo privo di coerenza sintattica stabile che si concretizza nel dialogo (immaginato) tra la psicologa di Charlie e uno dei terroristi, dialogo che avrebbe potuto sventare la strage:

Je surgissais dans les locaux du journal avec mon frangin et on canardait tout le monde …
'Canarder' … 'canard' … Vous êtes plutôt lecteur du 'Canard enchaîné'?[8]

Il passaggio tra azione, parola e gioco fonico produce un effetto di deragliamento semantico: il verbo («canarder») scivola nel sostantivo («canard»), che a sua volta attiva una catena di associazioni culturali e mediatiche. Il discorso si struttura come un flusso metalinguistico che interrompe continuamente la propria referenzialità.

In parallelo, la voce dell'interlocutrice psicologa, frammenta ulteriormente il discorso attraverso domande intrusive, che spezzano il racconto e ne deviano continuamente il senso:

Je disais : on bute tout le monde mais on épargne les femmes.
'épargne' … 'femme' … Votre maman travaillait à la Caisse d'épargne?
J'ai pas tué la chienne. Y avait un clebs dans les bureaux. Un cocker à poils longs et à grandes oreilles. Et là, vous avez eu la vision du sexe de votre mère, n'est-ce pas?[9]

[7] *Ibidem*.
[8] Ivi, p. 32.
[9] *Ibidem*.

La struttura dialogica si trasforma in un dispositivo di decostruzione del racconto: ogni elemento linguistico viene isolato, decontestualizzato e riattivato non secondo una logica comunicativa lineare, ma attraverso un meccanismo di associazione automatica che produce effetti di spiazzamento comico e di rovesciamento improvviso del registro. La dimensione dissacrante va intesa qui in senso tecnico: non come semplice irrisione del contenuto tragico, ma come perdita di sacralità del discorso stesso, che viene svuotato della sua funzione referenziale e continuamente deviato verso equivalenze foniche o semantiche incongrue. Tale effetto è ulteriormente accentuato dal fatto che la scena simula un dialogo mai realmente avvenuto tra la psicologa di Charlie, rimasta vittima dell'attentato, e uno dei terroristi, costruendo quindi una situazione enunciativa fittizia che mette in scena, in forma deformata e paradossale, un impossibile spazio di interlocuzione tra vittima, discorso clinico e figura del carnefice.

Così, la serietà dell'enunciato iniziale («on bute tout le monde mais on épargne les femmes») viene immediatamente destabilizzata dal gioco omofonico («épargne»/«femme») e dalla sua deriva verso un riferimento bancario («Caisse d'épargne»), che interrompe ogni coerenza tematica e produce un cortocircuito tra livelli di realtà eterogenei. Allo stesso modo, l'inserzione del «cocker» e la successiva associazione al «sexe de votre mère» non operano come semplice provocazione, ma come esempio di una logica discorsiva ormai completamente deregolata, in cui il linguaggio non distingue più tra piani simbolici, affettivi e corporei. La dissacrazione consiste dunque nella perdita di ogni gerarchia tra i registri del discorso: il tragico, il quotidiano e il triviale vengono messi sullo stesso piano e resi intercambiabili da un principio di associazione puramente contingente.

Dissociazione e crisi dell'enunciazione

In questo senso, il trauma non è soltanto il contenuto implicito della scena, ma il principio che disorganizza il linguaggio dall'interno, impedendogli di stabilizzarsi in una forma narrativa coerente.

La stessa discontinuità si ritrova nella pagina successiva, dove la perdita di memoria viene enunciata in modo secco e non mediato: «Le lendemain du bouclage du numéro de 'Charlie' dit 'des survivants', je perds la mémoire»[10].

L'enunciato è ridotto alla sua forma minima, quasi clinica: soggetto, tempo, evento, conseguenza. Tuttavia, proprio questa semplicità sintatti-

[10] Ivi, p. 33.

ca accentua il vuoto semantico che essa descrive. La memoria non è più un contenuto recuperabile, ma un'assenza dichiarata. Questa sottrazione progressiva di densità narrativa non riguarda però soltanto il tema del ricordo: investe più profondamente la posizione stessa del soggetto nel discorso. La difficoltà di ricordare coincide infatti con una difficoltà di enunciare, cioè di assumere una parola stabile e pienamente situata.

Fin dall'incipit, con la formula mediata «On me dit qu'on est en 2015»[11], il testo introduce così una prima forma di distanziamento enunciativo destinata a prolungarsi lungo tutta l'opera. Il soggetto non parla mai da una posizione pienamente stabilizzata: le informazioni arrivano spesso attraverso voci indirette, formule impersonali, riferimenti riportati. Questa struttura enunciativa produce un effetto di delega costante della conoscenza, come se la realtà fosse sempre filtrata da un altrove discorsivo. Il trauma si iscrive così nella grammatica stessa del racconto, sotto forma di impossibilità di assumere direttamente il proprio posizionamento nel tempo e nello spazio. Tale instabilità si manifesta in modo ricorrente anche nella frammentazione dei *balloon:* in numerose sequenze, le battute non si sviluppano in frasi compiute, ma si spezzano in unità minime, talvolta isolate, talvolta interrotte da sospensioni o da ellissi. La discontinuità sintattica e l'indebolimento della posizione enunciativa diventano così i segni formali di un soggetto che non riesce più a percepirsi come centro coerente del proprio discorso.

Non a caso, questa difficoltà strutturale viene progressivamente esplicitata e nominata all'interno del fumetto stesso attraverso il ricorso al lessico clinico della dissociazione. Ciò che fino a quel momento si manifestava indirettamente nella forma frammentata dell'enunciazione viene infatti tematizzato nella sequenza dell'incontro con lo psichiatra, dove il soggetto mostra di non riuscire nemmeno a identificare con precisione la propria condizione:

'Qu'est-ce qu'il m'arrive??'
'Vous êtes dissociée'
'Une sorte de sidération?'[12]

L'esperienza traumatica viene inizialmente formulata sotto forma interrogativa e approssimativa («une sorte de»), come se il linguaggio non riuscisse ancora a produrre una categoria stabile per descrivere l'espe-

[11] Ivi, p. 7.
[12] Ivi, p. 55.

rienza vissuta. La risposta del terapeuta introduce allora un vocabolario medico che sostituisce progressivamente la voce soggettiva:

> Vous êtes dissociée [...] Le réflexe de survie du cerveau est alors de se mettre en état de dissociation [...] votre cerveau a disjoncté[13].

L'uso insistito di formule impersonali e diagnostiche trasferisce il discorso dal piano dell'esperienza individuale a quello della spiegazione clinica. Il soggetto non parla più da sé: viene descritto, interpretato, ridefinito dall'esterno.

Anche la soggettività viene così delegata a un sapere altro, specialistico, che tenta di ricostruire retroattivamente ciò che esso non riesce più a percepire direttamente.

Il fumetto insiste inoltre sulla frattura tra esperienza e percezione di sé. La protagonista afferma infatti: «J'ai l'impression d'être spectatrice de mon implosion»[14]. La dissociazione assume qui una forma propriamente enunciativa: il soggetto non coincide più con il proprio vissuto, ma si osserva dall'esterno, come spettatore della propria distruzione psichica. La metafora della spettatrice traduce formalmente una perdita di centralità dell'io, che non occupa più il centro dell'enunciazione ma si colloca in una posizione periferica e scissa. Il terapeuta riformula immediatamente questa immagine («C'est exactement ça, la dissociation»[15]): l'effetto è particolarmente significativo, perché il linguaggio clinico sembra appropriarsi persino delle metafore prodotte dal soggetto traumatizzato. Anche quando tenta di descriversi autonomamente, la protagonista vede il proprio discorso riassorbito in un sistema interpretativo esterno.

Tale instabilità si manifesta anche materialmente attraverso la frammentazione dei *balloon*. In numerose sequenze, le battute non si sviluppano in frasi compiute, ma si spezzano in unità minime, isolate o sospese, producendo una sintassi intermittente che traduce visivamente la discontinuità psichica. Nella scena della marcia dell'11 gennaio, ad esempio, il discorso collettivo si riduce a una successione di slogan autonomi:

JE SUIS POLICIER
JE SUIS JUIF
JE SUIS MUSULMAN
JE SUIS CHRÉTIEN
JE SUIS ATHÉE

[13] *Ibidem*.
[14] *Ibidem*.
[15] *Ibidem*.

JE SUIS FRANÇAIS
JE SUIS CITOYEN
DU MONDE
JE SUIS CHARLIE[16].

La ripetizione anaforica della struttura «Je suis» produce un effetto paradossale: invece di consolidare un'identità comune, moltiplica le appartenenze in modo quasi meccanico. L'identità si dissolve in una serie di etichette cumulative, prive di reale profondità narrativa. La sintassi sloganistica sostituisce così il discorso articolato.

Nelle pagine successive, il testo radicalizza ulteriormente questa frammentazione attraverso l'accostamento di registri incompatibili. Alla domanda esistenziale della protagonista («Comment ne pas devenir fou?»), si sovrappone immediatamente un'insegna commerciale («Comment peuton s'habiller chez 'Poney Bisou'?»[17]). L'effetto di montaggio interrompe brutalmente ogni continuità emotiva. Il trauma non viene isolato dal rumore del mondo, ma costantemente contaminato dal discorso pubblicitario, mediatico e urbano. Il soggetto traumatizzato appare incapace di gerarchizzare gli stimoli che lo attraversano: tutto irrompe sullo stesso piano, senza profondità né ordine. La stessa logica ritorna nella pagina successiva, dove il desiderio di isolamento viene immediatamente invaso dai segni del discorso pubblico («Chercher le silence et la solitude»), mentre sullo sfondo proliferano slogan e scritte:

JE SUIS CHARLIE
JE SUIS CHARLIE
PREMIERS RADIS DE LA SAISON!
Je suis Radis[18].

Qui il linguaggio collettivo degenera progressivamente in nonsense. La formula identitaria «Je suis Charlie», ormai ripetuta ossessivamente, viene svuotata di senso fino a trasformarsi in variazione assurda («Je suis Radis»). Il trauma produce dunque una forma di saturazione discorsiva in cui la ripetizione continua finisce per consumare la significazione stessa.

Anche nelle sequenze dedicate all'invito alla Casa Bianca il discorso assume la forma di un flusso mentale disorganizzato, privo di reale articola-

[16] Ivi, p. 56.
[17] Ivi, p. 57.
[18] Ivi, p. 58.

zione sintattica. La protagonista accumula ipotesi, paure e scenari immaginari in una lunga catena associativa:

> Y aura forcément un con pour me prendre en photo avec Obama, [...] la photo fera le tour du monde [...] je vais avoir tous les Arabes sur le dos [...] je vais me retrouver au cœur du conflit israélo-palestinien[19].

La frase procede per accumulo e deriva progressiva, senza subordinazione logica stabile. Ogni elemento genera automaticamente il successivo secondo un principio di contaminazione ansiosa. Il pensiero traumatizzato non organizza il reale: lo subisce sotto forma di proliferazione incontrollata di possibilità catastrofiche. L'effetto complessivo è quello di una enunciazione continuamente instabile, incapace di fissare definitivamente il senso degli eventi. Il romanzo grafico traduce così il trauma non solo come tema narrativo, ma come crisi strutturale della continuità linguistica stessa.

Nelle pagine dedicate alla vita sotto protezione poliziesca, ad esempio, il discorso procede attraverso segmenti brevi e giustapposti, che isolano le percezioni senza organizzarle in una narrazione stabile («Je ne prends plus le bus, ni le métro, ni mon vélo./Tous mes déplacements se font en voiture de police»[20]). La successione delle negazioni («ni le bus, ni le métro, ni mon vélo») produce un ritmo di sottrazione progressiva, come se il linguaggio registrasse una serie di privazioni piuttosto che un'esperienza coerente del presente. L'enunciato non sviluppa una riflessione articolata sulla perdita della libertà di movimento, ma la frammenta in unità minime, quasi inventariali.

La stessa instabilità emerge nella sequenza successiva, dove una frase ipotetica viene brutalmente spezzata dall'irruzione di un discorso esterno: «De toute façon, si l'Amour se pointait sans prévenir ...». L'enunciato resta sospeso, interrotto dai puntini di sospensione e ripreso solo in un secondo momento: «... mes gardes du corps seraient capables de lui péter la gueule». Nel mezzo invade la scena il disegno dell'intervento neutralizzante delle guardie del corpo, con esito prevedibile relegato in un *balloon* a fine striscia («individu louche neutralisée»[21]). Il discorso intimo viene contaminato da quello securitario. La possibilità stessa di formulare un desiderio amoroso viene spezzata dall'intrusione permanente del controllo e della sorveglianza. La struttura sintattica risulta quindi smembrata: l'ini-

[19] *Ibidem*., p. 62.
[20] *Ibidem*., p. 64.
[21] *Ibidem*.

zio e la conclusione dell'enunciato sono separati da un gesto estraneo che interrompe la continuità del pensiero. Il trauma si manifesta qui come impossibilità di mantenere un flusso discorsivo integro.

Questo effetto di frammentazione si ritrova anche nella costruzione delle sequenze affettive. La protagonista tenta di definire il proprio stato emotivo attraverso formulazioni incomplete e progressive («Il me manque quelque chose»). L'enunciato iniziale resta volutamente indeterminato. Solo nelle vignette successive il discorso prova ad avvicinarsi alla causa della mancanza: «Le 7 janvier et les jours suivants, j'ai serré fort dans mes bras mes "amis de Charlie", mes parents, ma sœur, mon ex, mes proches». L'accumulazione nominale sostituisce qui la costruzione narrativa: la frase si sviluppa come una lista di presenze, senza subordinazione né approfondimento psicologico. Tuttavia, nemmeno questa enumerazione riesce a colmare il vuoto iniziale, che riemerge subito dopo:

> Mais il me manque une étreinte particulière.
> Sans elle, j'ai comme le ventre creusé à coups de bêche[22].

La nozione di mancanza viene dunque continuamente ripresa e riformulata senza mai raggiungere una definizione stabile. Il discorso gira attorno al proprio oggetto senza riuscire a nominarlo direttamente. La ripetizione non produce chiarificazione, ma un movimento circolare che segnala l'impossibilità di elaborare pienamente l'esperienza traumatica.

La stessa logica di sospensione domina la pagina successiva, quella dell'incontro amoroso della protagonista con un amante immaginario, costruita quasi interamente su frasi minime e isolate, e minimaliste nella pagina quasi interamente disegnata:

> Dis-moi quelque chose …
> Je voudrais être vivante, comme avant[23].

L'estrema semplicità sintattica accentua qui la fragilità dell'enunciazione. La richiesta di parola da parte dell'amante immaginario («Dis-moi quelque chose …») resta indefinita, priva di contenuto preciso, mentre il desiderio espresso nella frase successiva introduce una temporalità irrimediabilmente spezzata. L'espressione «comme avant» segnala infatti l'impossibilità di riscrivere il presente nella continuità dell'esperienza passata. Il linguaggio non costruisce più una progressione narrativa orienta-

[22] *Ibidem*.
[23] *Ibidem*., p. 65.

ta verso il futuro, ma si organizza intorno alla frattura tra un prima perduto e un presente incapace di ritrovare coerenza. Questa stessa instabilità investe anche il piano grafico. Il corpo della protagonista sembra progressivamente perdere consistenza fino quasi a liquefarsi tra le braccia dell'uomo che la abbraccia. Il disegno traduce visivamente ciò che il linguaggio formula in maniera frammentaria: la difficoltà di mantenere un'identità stabile e una piena presenza a sé. La dissoluzione delle linee corporee prolunga così, sul piano iconico, la logica della dissociazione già inscritta nella sintassi spezzata dei *balloon*. Il contatto affettivo non ricompone il soggetto, ma ne rivela piuttosto la precarietà, come se il corpo stesso faticasse ancora a rioccupare il proprio spazio nel mondo.

Il trauma, nel romanzo grafico di Meurisse, si manifesta dunque come una crisi simultanea e stratificata dei diversi livelli del linguaggio: sintattico, semantico, enunciativo e grafico. La sintassi si spezza, la linearità discorsiva si interrompe, la semantica si indebolisce fino a produrre slittamenti e cortocircuiti, mentre la voce enunciativa si moltiplica, si dissocia o si delega a registri esterni (clinici, mediatici, collettivi). Ne risulta una progressiva perdita di coerenza del discorso, che non riesce più a garantire una rappresentazione unitaria dell'esperienza. Tuttavia, tale disarticolazione non equivale a una semplice assenza di senso. Al contrario, l'opera costruisce una forma specifica di significazione che passa proprio attraverso la frammentazione. Il trauma non è rappresentato nonostante la rottura del linguaggio, ma attraverso di essa: le interruzioni, le ripetizioni, le dissociazioni e i silenzi diventano i principali dispositivi espressivi del racconto. La lingua non funziona più come spazio di trasparenza referenziale, ma come luogo in cui si inscrive la ferita stessa dell'esperienza, rendendone visibile la persistenza e gli effetti di disorganizzazione. In questa prospettiva, l'intero romanzo grafico può essere letto come una riflessione implicita sui limiti strutturali del linguaggio di fronte al trauma. La narrazione non mira a ricostruire una totalità perduta né a ricomporre una linearità originaria, ma a mettere in scena le condizioni stesse della sua impossibilità. Il risultato è un dispositivo narrativo in cui la discontinuità non rappresenta un difetto, ma il principio formale attraverso cui il trauma diventa leggibile e, al tempo stesso, condivisibile.